loyset compère

the ORLANDO CONSORT

hyperion

loyset compère

(*c*1445–1518)

1	**Magnificat primi toni**	4vv	MV, MD, AS, DG	[12'49]
2	**Tant ay d'ennuy / O vos omnes**	*Motet–Chanson* 3vv	MV, MD, DG	[8'17]
3	**Dictes moy toutes voz pensées**	*Chanson* 3vv	MV, AS, DG	[4'35]
4	**Une plaisant fillette ung matin se leva**	*Chanson* 4vv	MV, MD, AS, DG	[2'43]
5	**Vous me faites morir d'envie**	*Chanson* 3vv	MV, AS, DG	[6'17]
6	**Ung franc archier**	*Chanson* 4vv	MV, MD, AS, DG	[7'08]
7	**Ne doibt on prendre quant on donne**	*Chanson* 3vv	MV, MD, DG	[5'03]
8	**Au travail suis sans espoir de confort**	*Chanson* 3vv	MV, MD, AS	[6'24]
9	**Mes pensées ne me lessent une heure**	*Chanson* 3vv	MV, MD, DG	[11'41]
10	**O bone Jesu**	*Motet, attributed to Compère* 4vv	MV, MD, AS, DG	[3'23]

the orlando consort

matthew venner *countertenor*
mark dobell *tenor*
angus smith *tenor*
donald greig *baritone*

CONTENTS

ENGLISH *page 4*

Sung texts and translation *page 8*

FRANÇAIS *page 16*

DEUTSCH *Seite 19*

SINCE THE ORLANDO CONSORT issued their earlier recording of music by Compère, over twenty years ago, there has been a major upheaval in our understanding of musical history in the second half of the fifteenth century. Mainly this concerns the birth date of the most famous composer of the time, Josquin Des Prez, once thought to have been born in about 1440 and now believed to be at least ten years younger since it has been discovered that most of the earliest documentation concerned another man entirely who happened to be called 'Josquin'. But the same has happened to two other major composers of those years: a gorgeous portrait of Jacob Obrecht suddenly came to light, from the school of Memling (it had been in private hands all these years and there was no information even to suspect its existence), clearly stating his age and thus giving him a birth date in the late 1450s; and a recently discovered payment account in Cambrai makes it clear that Alexander Agricola was born in the late 1450s, not the mid-1440s.

Those ten years half a millennium ago may seem of little significance; but they have their impact on the chronology and comparative chronology of almost all music in those years. Compère, described in earlier history books and dictionaries as a 'lesser contemporary' of Josquin, now seems a substantially earlier composer. He certainly appears long before Josquin and Obrecht in the manuscripts that we now have; but whereas that was once considered just an erratic feature of their survival it now looks like a fair reflection of the historical picture. The upshot, then, is that Compère now seems to be the true originator of the fully imitative style that was continued and perhaps perfected by Josquin. Nobody much likes talking about 'originators' these days: it doesn't necessarily increase his importance. But it does help to create a perspective from which to hear his music. He was a man fascinated by the way motivic materials can be combined, recombined and shifted around; but he was also a composer who took more risks than many.

Loyset Compère (his first name is a diminutive of 'Louis' and therefore has three syllables) was born in about 1445, somewhere near today's French-Belgian border; but he is first explicitly recorded at the enormous and distinguished Sforza court chapel in Milan from 1474 to 1477. With the public murder of Duke Galeazzo Maria Sforza on 26 December 1476 the chapel was drastically reduced, and we lose track of Compère for a few years.

But the first piece on this album, the gloriously detailed Magnificat in the first tone, appears in the first of the 'Gaffuri codices' at Milan cathedral alongside several other works of Compère. Even though the manuscript may have been copied ten years later, it must represent works that he composed in his three years at Milan; if so, a fairly high proportion of his known sacred music was composed in those three years. Particularly significant here are the motet cycles that he and Gaspar van Weerbeke wrote, as though arising from a need to compose major musical canvases without relying on the text of the Mass Ordinary.

For the next decade, until he turns up as a singer at the French royal court, we have no direct information about Compère. But three of his songs have texts credited to 'Bourbon', who seems to have been Duke Jean II of Bourbon (1427–1488), himself a substantial patron of music and resident mostly in Moulins, where he was well away from the baleful influence of his brother-in-law, King Louis XI. Documentation of the music at his court is confined to a chapel-list from the late 1440s (with Johannes Ockeghem among its members); but there are very good grounds for believing that in the 1480s he included not only Compère but also Hayne van Ghizeghem among his musicians. The poems of 'Bourbon' are found in Compère's rondeau settings *Vous me faites morir d'envie* (track 5) and *Ne doibt on prendre quant on donne* (track 7). The

similar style of the rondeau settings *Dictes moy toutes voz pensées* (track 3) and the enormous *Mes pensées ne me lessent une heure* (track 9) suggests that they too may be from the same years.

Those four songs all witness a composer endlessly and resourcefully exploring the possibilities of imitation and motivic manipulation. All are in three voices, occupying three different ranges but with little sense of any one voice being more important than the others. All have passages of considerable floridity in all three voices. All have moments that seem not entirely to work, as though the composer's contrapuntal ambition was a little beyond his technique (one respect, perhaps, in which he was an innovator, pushing the boundaries). And all are examples of the late flowering of the *formes fixes* in French song, with music that is almost strophic but has irregular details that make for a far broader musical design: these *formes fixes* dominated French song for almost two hundred years but began to lose favour in the years around 1480, being almost entirely ignored by Josquin and Obrecht: Compère and Agricola seem to have been their last serious exponents.

The entirely different style of his four-voice songs, with homophonic declamation and freer musical forms, must belong to the following years. As far as the manuscripts allow us to judge, the strophic *Ung franc archier* (track 6) would be from the late 1480s. But its basic structure occupies a new world: the top two voices are in canon at the fifth, though the interval after which the lower voice enters changes; and the two lower voices use the same material in a less rigorous way. And its text is also of an entirely different kind—strophic, telling a story that is folksy and more or less incomprehensible, though concerning the activities of a peasant soldier.

Une plaisant fillette ung matin se leva (track 4) would be from the 1490s, when Compère was apparently at the French royal court. It is part of a genre that arose around that time: again in four voices, and setting a strophic text but through-composed with new music for each stanza. As before, though, the writing shows the fascination with motivic materials that was present in his earlier works. What is different here is that the text is entirely comprehensible and explicit, describing how the scantily clothed young girl meets a man 'at arms', and happily reflects on whether the result will be a girl or a boy: that kind of poem, which became very popular in the sixteenth century, is almost unknown in the *forme fixe* generations, when the emphasis was always on propriety. Some time around 1480, the whole nature of European music changed; and *Une plaisant fillette ung matin se leva* is in many ways one example of music that simply could not have happened earlier.

It is harder to date the other two songs included here. The mysterious *Au travail suis sans espoir de confort* (track 8) could well be the earliest of them all, since its two lower voices occupy the same range, in a manner that is very rare after about 1470. Its text, and to some extent its music, quotes from three songs by Ockeghem, two by Dufay and one by Hayne van Ghizeghem—this last probably composed in the 1460s. Presumably this was a *jeu d'esprit* and hardly intended to be taken seriously; but the various disparate musical materials are—as elsewhere in Compère—united by the use of motivic tricks.

The motet–chanson *Tant ay d'ennuy / O vos omnes* (track 2) combines a sad love-song in the upper voices with a text from the Lamentations of Jeremiah in the bassus. It survives in many manuscripts but none dating earlier than the mid-1490s. Nevertheless, the virelai form of the upper-voice text, the way the chant is used, and many further musical details align it with Josquin's *Que vous ma dame / In pace*, very likely dating from the 1470s.

Those proposed datings for Compère's music lead to an interesting conclusion. For Compère, as for so many other composers of the fifteenth century, there are far more

datable manuscripts for the songs than for the sacred music, and it becomes much easier to trace a composer's musical career by looking at the songs. Although Compère lived until 1518 there is nothing in his known secular music that is likely to date from after about 1505. But that should surprise nobody: if he was indeed born in about 1445 he was in his mid-fifties by the turn of the century. Josquin seems to have continued composing until almost the end of his life in 1521 but, as the newly emerging picture seems to show, he was younger than Compère. Compère's musical output must have come mainly from the years 1465–1500.

This anthology ends with a problem piece—a problem only in that it is not clear whether it is by Compère. Most of the sources for *O bone Jesu* (track 10) are from Hispanic lands and three of them credit it to Spanish composers: the two earliest name Anchieta and Peñalosa; another names Antonio Ribera. But Petrucci's third book of *Motetti de la corona* (1519) credibly gives Compère as the composer; and in these years there is not much evidence of Spanish music in Italian sources. All four composers were active during the first two decades of the sixteenth century; and there is nothing technically here that is beyond any of them. Either way, it is a gorgeous piece, compact, simple and moving. It was one of the most loved sacred works of the early sixteenth century, still being copied almost two hundred years later. It plainly deserves to be recorded. And we hope that hearing it after nine pieces that are certainly by Compère will help the listener to decide whether it belongs.

DAVID FALLOWS © 2015

Recorded in the Parish Church of St John the Baptist, Loughton, Essex, on 24–27 September 2013
Recording Engineer DAVID HINITT
Recording Producer MARK BROWN
Booklet Editor TIM PARRY
Executive Producer SIMON PERRY
℗ & © Hyperion Records Ltd, London, MMXV

Front illustration: *The Last Judgement: The stars fall and everything is turned upside down*, Fol.149va of the Codex de Predis
Italian School (15th century)
Biblioteca Reale, Turin / Alinari / Bridgeman Images

Also available

GUILLAUME DE MACHAUT (*c*1300–1377)
Songs from Le Voir Dit
THE ORLANDO CONSORT
CDA67727
'*Le Voir Dit* is considered the masterpiece of the 14th-century French poet and composer Guillaume de Machaut … The nine songs embedded in Machaut's anthology of verse and music speak plaintively and in a personal way of the pains and pleasures of love. Hauntingly and mellifluously sung by the four (but sometimes solo) voices of The Orlando Consort, this music still sounds as flavoursome as it must have done 650 years ago' (*The Daily Telegraph*) 'Here is a project for which Machaut fans have been waiting for a long time … this is an important and rewarding album that any lover of Medieval music will want to own' (*International Record Review*)
GRAMOPHONE AWARDS 2014—EARLY MUSIC SHORTLIST

GUILLAUME DE MACHAUT (*c*1300–1377)
The dart of love
THE ORLANDO CONSORT
CDA68008
'Music for quiet concentration, expertly interpreted by this skilled ensemble' (*The Observer*) 'The second anthology in the Orlando Consort's Machaut marathon … [is] characterised by supreme text-sensitivity and beauty of tone. One marvels at their trademark exquisite balance and their ability to reveal even the most complex of Machaut's structures with enviable agreement and ensemble' (*Early Music Today*)

1 **Magnificat primi toni**

Magnificat anima mea Dominum.
Et exsultavit spiritus meus in Deo salutari meo.
Quia respexit humilitatem ancillae suae:
ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.
Quia fecit mihi magna qui potens est:
et sanctum nomen eius.
Et misericordia eius a progenie in progenies
timentibus eum.
Fecit potentiam in bracchio suo:
dispersit superbos mente cordis sui.
Deposuit potentes de sede,
et exaltavit humiles.
Esurientes implevit bonis:
et divites dimisit inanes.
Suscepit Israel, puerum suum,
recordatus misericordiae suae.
Sicut locutus est ad patres nostros,
Abraham, et semini eius in saecula.

Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio, et nunc, et semper,
et in saecula saeculorum. Amen.

LUKE 1: 46–55

My soul proclaims the greatness of the Lord.
And my spirit rejoices in God, my Saviour.
For he has looked with favour on the lowliness of his handmaiden:
behold, from henceforth all generations shall call me blessed.
For he that is mighty has done wondrous things for me:
and holy is his name.
And his mercy is upon them
that fear him throughout all generations.
He has shown the power of his arm:
he has scattered the proud in their conceit.
He has put down the mighty from their seat,
and has exalted the humble and meek.
He has filled the hungry with good things:
and the rich he has sent empty away.
He has sustained his servant Israel,
in remembrance of his mercy.
As he promised to our forefathers,
Abraham and his sons for ever.

Glory be to the Father, and to the Son, and to the Holy Spirit.
As it was in the beginning, is now, and ever shall be,
world without end. Amen.

2 **Tant ay d'ennuy / O vos omnes**

Tant ay d'ennuy et tant de desconfort,
Tant est mon deuil aigre poingnant et fort
Que se je'avoye seulement esperance
Que brief mon mal fust vaincu de la mort
Ce me seroyt une grant allegance.

Las je na'ay plus ne vertus ne constance
Car grief assault si asprement me mort
Que je pers sens propos et constance.

Tant ay d'ennuy et tant de desconfort,
Tant est mon deuil aigre poingnant et fort
Que se je'avoye seulement esperance.

So much distress, so much misery have I,
So bitter, piercing, and mighty is my pain,
That if I had only hope
That soon my woe would be overcome by death,
It would be a great relief to me.

Alas, I no longer have virtues nor constancy
For grievous assault bites me so fiercely
That I lose sense, speech, and consciousness.

So much distress, so much misery have I,
So bitter, piercing, and mighty is my pain,
That if I had only hope.

Fortune a bien tourney sur moy sa chance
Par faulx semblant que mon plaisir en dort
Tant qu'en elle ja n'ay plus de fiance
Mais plus y pense et plus voy quelle a tort
Dont ne cesse de faire doléance.

Tant ay d'ennuy et tant de desconfort,
Tant est mon deuil aigre poingnant et fort
Que se je'avoye seulement esperance
Que brief mon mal fust vaincu de la mort
Ce me seroyt une grant allegance.

Bassus
O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte
si est dolor similis sicut dolor meus.
LAMENTATIONS 1: 12

Fortune has turned her whim against me
By false seeming, so that my pleasure falls asleep,
So much that I have no more trust in her
But think more on her and see more she is wrong
Whereof I do not cease to make complaint.

So much distress, so much misery have I,
So bitter, piercing, and mighty is my pain,
That if I had only hope
That soon my woe would be overcome by death,
It would be a great relief to me.

O all ye that pass by the way, attend and see
if there be any sorrow like unto my sorrow.

3 **Dictes moy toutes voz pensées**
Dictes moy toutes voz pensées
Car j'ay desir de les scavoir,
Octroyes moy ce bien avoir
Affin qu'elles soyent exaulcées.

Souvent les ay contre pensees,
C'est pour mieulx a mon cas pourvoir.
Dictes moy toutes voz pensées
Car j'ay desir de les scavoir.

De loyaulte sont balancées,
Et c'est bien pour me decepvoir.
Si vous faisiez votre debvoir,
J'en seroye des plus avancées.

Dictes moy toutes voz pensées
Car j'ay desir de les scavoir,
Octroyes moy ce bien avoir
Affin qu'elles soyent exaulcées.

Tell me all your hopes,
For I want to know them,
Grant me this boon
That they may be fulfilled.

I have often hoped for their counterparts,
The better to take care of my situation.
Tell me all your hopes,
For I want to know them.

They are launched by loyalty,
And it is in order to delude myself.
If you did your duty,
I should be one of the best-placed [women].

Tell me all your hopes,
For I want to know them,
Grant me this boon
That they may be fulfilled.

4 **Une plaisant fillette ung matin se leva**
Une plaisant fillette ung matin se leva,
A pris sa chemisette, sulz son corps le posa
Entre deux huis.

A delightful girl one morning arose,
Took her smock and put it on her body
Between two doors.

Trouva ung homme d'arme qui jouoit de l'escu.
A haulte vois s'escrie, que m'est il advenu
Entre deux huis?

Ma saincture est trop courte ou le ventre m'est creu.
Or vous taisiez la belle, pour dieu ne plourez plus
Entre deux huis,

Ce c'est ung enfant malle, il joura de l'escu
Ce c'est une fillette elle joura de son cul
Entre deuz huis.

She found a man at arms playing with his shield.
Aloud she shouted, 'What has befallen me?
Between two doors?

My belt is too short where my belly has grown.'
'Now you keep quiet, my lovely, for God's sake don't cry over it
Between two doors.

If it's a boy child, he will play with the shield,
If it's a girl, she will play with her arse
Between two doors.'

5 **Vous me faites morir d'envie**

Vous me faites morir d'envie
De baisier vostre belle bouche,
Je vous requiers que je la touche
D'ung baisier tant que suis en vie.

Ma volunté avez ravie
Plus souvent que je ne me couche.
Vous me faites morir d'envie
De baisier vostre belle bouche.

Vostre amour a ce me convie,
Je suis picqué de ceste mouche
Qui souvent mon cueur escarmouche,
Pas n'est ma pensée assouvie.

Vous me faites morir d'envie
De baisier vostre belle bouche,
Je vous requiers que je la touche
D'ung baisier tant que suis en vie.

You make me die from wishing
To kiss your lovely mouth,
I beg you that I may touch it
With a kiss so long as I am alive.

My will you have ravished
More often than I go to bed.
You make me die from wishing
To kiss your lovely mouth.

Your love leads me to this,
I am stung by this fly
That often harasses my heart,
My thought is not assuaged.

You make me die from wishing
To kiss your lovely mouth,
I beg you that I may touch it
With a kiss so long as I am alive.

6 **Ung franc archier**

Ung franc taulpin qui sur les champs alloit,
Et tousjours batre le bon homme vouloit;
Mais on luy dist sans point de demourée
Qu'il s'en allast tout droit delà les mons.
Vidagon vignette sur vignon.

Le franc archier se leva au matin
A son disner fault une fricassee
De bonnes tripes qui soyent bien empouldrees
A son souper de la souppe a longnon.
Vidagon vignette sur vignon.

A franc taupin* who was walking in fields
And was always spoiling for a fight,
But he was told without delay
To go away right behind the mountains.
Let us turn around the vine in the vineyard.

The franc archer got up in the morning
For a dinner a fricassee is needed
Of good tripe well seasoned,
For his supper onion soup.
Let us turn around the vine in the vineyard.

Le franc archier ung gris manteau avoit
Tout enfume dessoubz la chimenee
A son coste une espee enrouillee
Dedans son pied avoit ung esperon.
Vidagon vignette sur vignon.

Le franc archier ung arc de chesne avoit
Tout vermoulu sa corde renouee
Et ses flesches de papier empanee
Bruslee au bout par faulte de raillon.
Vidagon vignette sur vignon.

Le franc archier une jument avoit
Par dessoubz luy ung sac tout plain de paille
Et les estriefz estoient faitz de cordaille
Et la jument avoit ung poullichon.
Vidagon vignette sur vignon.

Quant je le vis ainsi de blanc arme
Luy demandis sil alloit a larmee.
Oui dist il pour gaigner la journee
Et la journee du duc des Bourgignons.
Vidagon vignette sur vignon.

The franc archer had a grey mantle
All covered in smoke beneath the chimney
By his side a rusty sword
In his foot he had a spur.
Let us turn around the vine in the vineyard.

The franc archer had a bow of oak
All worm-eaten, the string tied in knots
And his arrows wrapped up in paper
Burnt at the end for want of a tip.
Let us turn around the vine in the vineyard.

The franc archer had a mare
Underneath her a bag all full of straw
And the stirrups were made of ship's rope
And the mare had a foal.
Let us turn around the vine in the vineyard.

When I saw him thus armed
I asked him if he was going to the army.
Yes, said he, to win the day
And win it for the Duke of Burgundy.
Let us turn around the vine in the vineyard.

* *'Free mole', slang for 'franc archer', a commoner exempted from paying taille on condition of serving as an archer.*

7 **Ne doibt on prendre quant on donne**

Ne doibt on prendre quant on donne,
Et que son corps on habendonne
A servir, cremir et amer,
Et pour maistresse reclamer,
Espérant qu'elle s'abendonne?

Je suis de telle opinion,
Que deux cueurs de vraye union
Doibvent l'ung de l'aultre descendre,
Et donner clere vision,
Sans faire nulle abusion
Qu'on veult amer jusqu'à cueur fendre.

La loy d'amours ainsi l'ordonne,
Qui ne le fait se désordonne
Et vauldroit mieux estre en la mer,
Que trouver party plain d'amer,
Puisqu'à servir tant on s'adonne.

Should one not get something when one gives
And surrenders one's body
To serve, fear, and love
And proclaim as mistress
Hoping for her devotion?

I am of the opinion
That two hearts in true union
Should go to meet each other,
And make plain,
Without any deceit,
The wish to love even to heartbreak.

The law of love so ordains;
Who does not do it throws his life into confusion
And would be better off in the sea
Than finding a match full of bitterness,
Since one is so much committed to service.

Ne doibt on prendre quant on donne,
Et que son corps on habendonne
A servir, cremir et amer,
Et pour maistresse reclamer,
Espérant qu'elle s'abendonne?

Should one not get something when one gives
And surrenders one's body
To serve, fear, and love
And proclaim as mistress
Hoping for her devotion?

8 **Au travail suis sans espoir de confort**

Au travail suis sans espoir de confort,
Presque transy ung peu moins qu'estre mort,
Par le regart d'une de tous biens plaine,
D'ung aultre amer s'elle m'estoit certaine
Malheureulx certes tu avoyes sort.

De la servir je feray mon effort
S'il luy desplaist ce poyse moy au fort
Je ne puis fors y emploier ma paine.
Au travail suis sans espoir de confort
Presque transy ung peu moins qu'estre mort,
Par le regart d'une de tous biens plaine.

Combien que c'est ung dangereulx deport
Amer en lieu ou loyaulte s'endort
Et ou doulceur est dure et inhumaine
Doubtant cela en moy n'ay nerf ne vaine
Qui ne me tue par cruel desconfort.

Au travail suis sans espoir de confort,
Presque transy ung peu moins qu'estre mort,
Par le regart d'une de tous biens plaine,
D'ung aultre amer s'elle m'estoit certaine
Malheureulx certes tu avoyes sort.

I toil with no hope of comfort,
Almost deceased, just short of being dead,
By the look of one full of all good things,
By loving another, if she were surely mine,
For sure you had an unhappy fate.

I shall do my best to serve her,
If it displeases her, that weighs on me at the least,
I cannot but expend my effort on it.
I toil with no hope of comfort,
Almost deceased, just short of being dead,
By the look of one full of all good things.

Although it is a difficult position
To love where loyalty sleeps
And where sweetness is harsh and inhuman,
Fearing that, I have neither nerve nor vein
That does not kill me by cruel distress.

I toil with no hope of comfort,
Almost deceased, just short of being dead,
By the look of one full of all good things,
By loving another, if she were surely mine,
For sure you had an unhappy fate.

9 **Mes pensées ne me lessent une heure**

Mes pensées ne me lessent une heure,
Et sans cesser mon povre cueur labeure,
Au très grief mal qu'il a par souvenir,
En contemplant s'il pouray parvenir
Au treshaut lieu ou sa dame demeure.

My cares do not leave me for an hour,
And my poor heart labours without respite
From the very grievous woe it feels by memory,
In considering whether I shall be able to reach
The very high place where its mistress dwells.

Dangier y est qui si fort me court seure,
Qu'il n'est vivant qui de ce me sequeure.
S'elle mesme ny veult la main tenir.
Mes pensées ne me lessent une heure,
Et sans cesser mon povre cueur labeure,
Au très grief mal qu'il a par souvenir.

Mas je say bien de ce je vous asseure,
Que de mon vueil je seroye au desseure,
Se je y povoye par nul tour parvenir,
Mais se ensemble ne povons convenir,
Force sera que pour elle je meure.

Mes pensées ne me lessent une heure,
Et sans cesser mon povre cueur labeure,
Au très grief mal qu'il a par souvenir,
En contemplant s'il pouray parvenir
Au treshaut lieu ou sa dame demeure.

A force is there that assails me so strongly
That there is no living being to protect me from it.
If even she cannot keep her hand on it.
My cares do not leave me for an hour,
And my poor heart labours without respite
From the very grievous woe it feels by memory.

I know well what I assure you of,
That I should be at the summit of my wishes,
If I could get there by any means,
But if we cannot agree together,
I am compelled to die for her.

My cares do not leave me for an hour,
And my poor heart labours without respite
From the very grievous woe it feels by memory,
In considering whether I shall be able to reach
The very high place where its mistress dwells.

10 **O bone Jesu**

O bone Jesu.

Illumina oculos meos, ne unquam obdormiam in morte,
nequando dicat inimicus meus praevalui adversus eum.

In manus tuas Domine commendo spiritum meum,
redemisti nos Domine Deus veritatis. O Messias.

Locutus sum in lingua mea:
notum fac mihi Domine finem meum. Amen.

PSALM 12 (13): 4–5 (3–4); PSALM 38 (39): 4

O good Jesus.

Lighten mine eyes, that I may never fall asleep in death,
lest ever mine enemy say 'I have prevailed against him'.

Into thy hands, O Lord, I commend my spirit,
thou hast redeemed us O Lord God of truth. O Messiah.

I spake with my tongue:
Lord, make me to know mine end. Amen.

English translations by LEOFRANC HOLFORD-STREVENS © 2015

THE ORLANDO CONSORT

left to right

DONALD GREIG baritone, MATTHEW VENNER countertenor, ANGUS SMITH tenor, MARK DOBELL tenor

© Eric Richmond

the orlando consort

Formed in 1988 by the Early Music Network of Great Britain, The Orlando Consort rapidly achieved a reputation as one of Europe's most expert and consistently challenging groups performing repertoire from the years 1050 to 1550. Their work successfully combines captivating entertainment and fresh scholarly insight; the unique imagination and originality of their programming together with their superb vocal skills have marked the Consort out as the outstanding leader of their field.

The Orlando Consort has performed at many of Britain's top festivals (including the BBC Proms and the Edinburgh International Festival) and has in recent years made visits to France, Holland, Belgium, Germany, Italy, Sweden, Poland, the Czech Republic, Estonia, the USA and Canada, South America, Singapore, Japan, Greece, Russia, Austria, Slovenia, Portugal and Spain. The Consort's impressive discography includes a collection of music by John Dunstaple and 'The Call of the Phoenix', which were selected as Early Music CDs of the Year by *Gramophone* in 1996 and 2003 respectively; their CDs of music by Compère, Machaut, Ockeghem, Josquin, 'Popes and Anti-Popes', 'Saracen and Dove' and 'Passion' have also all been shortlisted. Their 2008 release of Machaut's 'Messe de Notre Dame' and 'Scattered Rhymes', an outstanding new work by the young British composer Tarik O'Regan and featuring the Estonian Philharmonic Chamber Choir, was shortlisted for a *BBC Music Magazine* Award. The Orlando Consort has made two recordings for Hyperion exploring the polyphonic songs of Guillaume de Machaut; the first release ('Songs from Le Voir Dit') was shortlisted for a *Gramophone* award, and selected by *New York Times*' critics as one of their favourite recordings of 2013, while the second album ('The dart of love') has been greeted with similar enthusiam.

The Consort's performances also embrace the spheres of contemporary music and improvisation: to date they have performed over thirty premieres and they have created striking collaborations with the jazz group Perfect Houseplants and, for a project exploring historic Portuguese and Goan music, the brilliant tabla player Kuljit Bhamra. The Consort currently holds a residency at Nottingham University and recent concert highlights include their debut at New York's Carnegie Hall. The group is currently working on a grand new project to present Carl Theodor Dreyer's silent masterpiece *La Passion de Jeanne d'Arc* with a soundscape of music from the period in which the film is set, namely the early fifteenth century.

COMPÈRE *Magnificat, motets & chansons*

DEPUIS QUE L'ORLANDO CONSORT a publié son premier enregistrement consacré à des œuvres de Compère, il y a plus de vingt ans, notre approche de l'histoire de la musique de la seconde moitié du XV^e^ siècle a connu un bouleversement majeur. Il s'agit avant tout de la date de naissance de l'un des plus célèbres compositeurs de l'époque, Josquin Des Prez, que l'on pensait être né vers 1440 mais qui serait en fait de dix ans plus jeune selon les connaissances actuelles, depuis que l'on sait que la majeure partie des sources les plus anciennes concernait un autre homme appelé « Josquin ». Mais la même chose est arrivée à deux autres grands compositeurs de la même époque : la découverte d'un superbe portrait de Jacob Obrecht, attribué à l'école de Memling (il se trouvait chez des particuliers pendant toutes ces années et rien ne laissait supposer son existence) indique clairement son âge et nous donne ainsi une date de naissance à la fin des années 1450 ; et un compte de paiement découvert récemment à Cambrai fait apparaître clairement qu'Alexandre Agricola est né à la fin des années 1450 et non au milieu des années 1440.

Dix années situées il y a un demi-millénaire peuvent paraître de peu d'importance ; mais elles ont un impact sur la chronologie et sur la chronologie comparative de presque toute la musique de l'époque. Compère, décrit dans les anciens livres d'histoire et dictionnaires comme un « contemporain mineur » de Josquin, apparaît maintenant comme un compositeur nettement antérieur. Il figure bien sûr longtemps avant Josquin et Obrecht dans les manuscrits dont nous disposons actuellement ; mais ce que l'on expliquait autrefois comme un aspect imprévisible de leur survie ressemble aujourd'hui à un assez bon reflet de la situation historique. Le résultat, c'est que Compère semble être maintenant le véritable créateur du style entièrement imitatif qui fut poursuivi et peut-être perfectionné par Josquin. De nos jours, personne n'aime beaucoup parler de « créateurs » : ça ne lui donne pas nécessairement plus d'importance. Mais ça aide à créer une perspective pour l'écoute de sa musique. C'était un homme fasciné par la façon dont les motifs pouvaient se combiner, se recombiner et être déplacés ; mais c'était aussi un compositeur qui prenait plus de risques que la plupart de ses collègues.

Loyset Compère (son prénom est un diminutif de « Louis » et comporte donc trois syllabes) est né vers 1445, à proximité de ce qui est aujourd'hui la frontière franco-belge ; mais il est mentionné explicitement pour la première fois à l'importante et éminente chapelle de la cour des Sforza à Milan entre 1474 et 1477. Avec le meurtre public du duc Galeazzo Maria Sforza le 26 décembre 1476, cette chapelle fut radicalement réduite et l'on perd la trace de Compère pendant quelques années.

Mais le premier morceau de cet album, le Magnificat du premier ton, merveilleusement détaillé, apparaît dans le premier « codex de Gaffuri » à la cathédrale de Milan avec plusieurs autres œuvres de Compère. Même si le manuscrit fut peut-être copié dix ans plus tard, il doit regrouper des œuvres écrites au cours des trois années qu'il passa à Milan ; si c'est le cas, une assez grande part de sa musique sacrée que nous connaissons fut composée pendant ces trois années. Ici, les cycles de motets qu'il écrivit avec Gaspar Van Weerbeke sont particulièrement importants ; c'est comme s'ils répondaient à un besoin de composer des canevas musicaux majeurs sans s'appuyer sur le texte de l'ordinaire de la messe.

Pour les dix années suivantes, jusqu'à son arrivée comme chanteur à la cour du roi de France, nous n'avons aucune information directe sur Compère. Mais trois de ses chansons sont écrites sur des textes attribués à « Bourbon », qui semble avoir été le duc Jean II de Bourbon (1427–1488), lui-même grand protecteur de la musique et résident

essentiellement à Moulins, où il se trouvait éloigné de l'influence maléfique de son beau-frère, le roi Louis XI. La documentation dont nous disposons sur la musique à sa cour se limite à une liste de membres de cette chapelle à la fin des années 1440 (comprenant notamment Johannes Ockeghem) ; mais on a de bonnes raisons de croire que, dans les années 1480, elle comptait non seulement Compère mais également Hayne Van Ghizeghem parmi ses musiciens. Les poèmes de « Bourbon » figurent dans les rondeaux mis en musique par Compère *Vous me faites morir d'envie* (plage 5) et *Ne doibt on prendre quant on donne* (plage 7). Le style similaire des rondeaux *Dictes moy toutes voz pensées* (plage 3) et de l'énorme *Mes pensées ne me lessent une heure* (plage 9) semble indiquer qu'ils pourraient également dater de la même époque.

Chacune de ces quatre chansons révèle un compositeur qui explore inlassablement et d'une manière ingénieuse les possibilités d'imitation et de manipulation des motifs. Elles sont toutes à trois voix, occupant trois tessitures différentes mais sans vraiment donner l'impression qu'une voix est plus importante que les autres. Elles comportent toutes des passages très fleuris aux trois voix. Elles présentent toutes des moments qui ne semblent pas totalement fonctionner, comme si l'ambition contrapuntique du compositeur dépassait légèrement sa technique (à cet égard, c'était peut-être un novateur, repoussant les limites). Et toutes sont des exemples de l'épanouissement tardif des formes fixes dans la chanson française, avec une musique presque strophique mais qui comporte des détails irréguliers permettant une conception musicale beaucoup plus large : ces formes fixes dominèrent la chanson française pendant près de deux siècles avant de tomber en désuétude vers 1480, étant presque entièrement ignorées de Josquin et d'Obrecht : Compère et Agricola semblent avoir été leurs derniers adeptes sérieux.

Le style entièrement différent de ses chansons à quatre voix, avec déclamation homophonique et formes musicales plus libres, doit relever des années suivantes. Autant que les manuscrits nous permettent d'en juger, *Ung franc archier* (plage 6), strophique, daterait de la fin des années 1480. Mais sa structure de base occupe un nouvel univers : les deux voix supérieures sont en canon à la quinte, bien qu'après l'entrée de la voix grave l'intervalle change; et les deux voix inférieures utilisent le même matériel d'une manière moins rigoureuse. Son texte est également d'un genre totalement différent—strophique, racontant une histoire pleine de sagesse populaire et plus ou moins incompréhensible, bien qu'elle concerne les activités d'un soldat paysan.

Une plaisant fillette ung matin se leva (plage 4) daterait des années 1490, où Compère se trouvait apparemment à la cour du roi de France. Elle fait partie d'un genre qui vit le jour à cette époque : à nouveau à quatre voix et mettant en musique un texte strophique mais en forme ouverte avec une nouvelle musique pour chaque strophe. Toutefois, comme auparavant, l'écriture montre la fascination du compositeur pour les motifs comme dans ses œuvres antérieures. Ce qui diffère ici, c'est le texte qui est entièrement compréhensible et explicite, décrivant comment la jeune fille très légèrement vêtue rencontre un homme « d'arme » et réfléchit joyeusement à la possibilité que le résultat soit une fille ou un garçon : ce genre de poème, devenu très populaire au XVI^{e} siècle, est presque inconnu dans les générations des formes fixes, où l'accent était toujours mis sur la décence. Vers 1480, la nature de la musique européenne fut entièrement bouleversée ; et *Une plaisant fillette ung matin se leva* est à bien des égards un exemple de musique qui n'aurait pas pu voir le jour plus tôt.

Il est plus difficile de dater les deux autres chansons enregistrées ici. Le mystérieux *Au travail suis sans espoir*

de confort (plage 8) pourrait bien être la plus ancienne de toutes, car ses deux voix graves occupent la même tessiture, d'une manière très rare après 1470 environ. Son texte, et dans une certaine mesure sa musique, citent trois chansons d'Ockeghem, deux de Dufay et une de Hayne Van Ghizeghem—cette dernière probablement composée dans les années 1460. C'était sans doute un jeu d'esprit guère destiné à être pris au sérieux ; mais les matériels musicaux divers et disparates sont—comme ailleurs chez Compère—unis par l'utilisation d'astuces dans le traitement des motifs.

Le motet–chanson *Tant ay d'ennuy / O vos omnes* (plage 2) mêle une chanson d'amour triste aux voix supérieures à un texte des Lamentations de Jérémie à la basse. Il figure dans beaucoup de manuscrits mais aucun n'est antérieur au milieu des années 1490. Néanmoins, la forme virelai du texte de la voix supérieure, la façon dont le chant est utilisé et de nombreux autres détails musicaux l'alignent sur *Que vous ma dame / In pace* de Josquin, qui date très probablement des années 1470.

Ces propositions de datation pour la musique de Compère mènent à une conclusion intéressante. Pour Compère, comme pour tant d'autres compositeurs du XV^e^ siècle, il y a beaucoup plus de manuscrits datables pour les chansons que pour la musique sacrée, et il devient nettement plus facile de retracer la carrière musicale d'un compositeur au travers de ses chansons. Même si Compère vécut jusqu'en 1518, rien dans sa musique profane connue ne semble pouvoir être postérieur à 1505 environ. Mais ceci ne devrait surprendre personne : s'il est vraiment né vers 1445, il avait à peu près cinquante-cinq ans au début du XVI^e^ siècle. Josquin semble avoir continué à composer presque jusqu'à la fin de sa vie en 1521 mais, d'après le nouveau tableau qui émerge, il était beaucoup plus jeune que Compère. La production musicale de Compère doit dater essentiellement des années 1465–1500.

Cette anthologie s'achève avec un morceau qui pose un problème—problème uniquement dû au fait qu'il n'est pas certain qu'il soit de Compère. La plupart des sources d'*O bone Jesu* (plage 10) proviennent de pays hispaniques et trois d'entre elles l'attribuent à des compositeurs espagnols : les deux premières nomment Anchieta et Peñalosa ; une autre nomme Antonio Ribera. Mais le troisième livre de *Motetti de la corona* (1519) de Petrucci mentionne de façon crédible Compère comme compositeur : et dans ces années-là, il n'y a pas beaucoup de témoignages de musique espagnole dans les sources italiennes. Les quatre compositeurs furent tous actifs au cours des deux premières décennies du XVI^e^ siècle ; et sur le plan technique, il n'y a rien ici qui ne soit dans leurs cordes. Quoi qu'il en soit, c'est un morceau magnifique, concis, simple et émouvant. C'est l'une des œuvres de musique sacrée les plus appréciées du début du XVI^e^ siècle ; elle était encore copiée presque deux siècles plus tard. Il est évident qu'elle mérite d'être enregistrée. Et nous espérons que l'écouter après neuf pièces qui sont sans aucun doute de Compère, aidera l'auditeur à décider si elle lui appartient.

DAVID FALLOWS © 2015
Traduction MARIE-STELLA PÂRIS

COMPÈRE *Magnificat, Motetten & Chansons*

VOR ÜBER 20 JAHREN gab das Orlando Consort seine erste Aufnahme mit Werken von Compère heraus—in der Zwischenzeit hat sich im Verständnis der Musikgeschichte der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ein gewaltiger Wandel vollzogen. Hauptsächlich hat dies mit dem Geburtsdatum des berühmtesten Komponisten der Zeit, Josquin Des Prez, zu tun, welches zunächst auf etwa 1440 geschätzt wurde, inzwischen allerdings auf mindestens 10 Jahre nach vorn verlegt worden ist, da sich herausgestellt hat, dass sich die frühesten erhaltenen Dokumente in erster Linie auf einen ganz anderen Mann bezogen, der ebenfalls „Josquin" hieß. Ähnliches hat sich auch im Falle zwei weiterer bedeutender Komponisten dieser Zeit erwiesen: plötzlich ist ein wunderschönes Porträt von Jacob Obrecht der Memling-Schule aufgetaucht (es hatte sich die ganze Zeit über in Privatbesitz befunden, ohne jeden Hinweis auf seine Existenz), auf dem sein Alter deutlich angegeben ist und woraus sich ein Geburtsdatum gegen Ende der 1450er Jahre ergibt; und aus einem unlängst entdeckten Rechnungsbuch geht unmissverständlich hervor, dass Alexander Agricola gegen Ende der 1450er Jahre geboren wurde, und nicht in der Mitte der 1440er Jahre.

Diese zehn Jahre vor einem halben Jahrtausend scheinen auf den ersten Blick vielleicht wenig bedeutungsvoll, doch wirken sie sich auf die Chronologie und die komparative Chronologie fast aller musikalischen Werke jener Jahre aus. Compère, in älteren Geschichtsbüchern und Nachschlagewerken als „geringerer Zeitgenosse" Josquins charakterisiert, tritt nun als ein erheblich älterer Komponist hervor. In den heute existierenden Manuskripten erscheint er zumindest lange vor Josquin und Obrecht; und während dies einst als unberechenbarer Zufall der Überlieferung gewertet wurde, sieht es inzwischen wie ein relativ akkurates Abbild der tatsächlichen historischen Entwicklung aus. Und das wiederum bedeutet, dass Compère offenbar der wahre Urheber des voll imitativen Stils war, der von Josquin weiterentwickelt und vielleicht perfektioniert wurde. Heutzutage spricht allerdings niemand gerne von „Urhebern", und es steigert nicht unbedingt seine Bedeutung. Doch erweist es sich beim Hören als durchaus nützlich, wenn man ihn historisch einordnen kann. Die Kombination, Neukombination und das Umherschieben von motivischem Material faszinierte ihn; zudem war er auch risikofreudiger als viele andere Komponisten.

Loyset Compère (sein Vorname ist eine Verkleinerungsform von „Louis" und ist damit dreisilbig) wurde um 1445 in der Nähe der heutigen französisch-belgischen Grenze geboren und wurde erstmals explizit an der riesigen und angesehenen Hofkapelle von Galeazzo Maria Sforza in Mailand von 1474 bis 1477 dokumentiert. Nach der öffentlichen Ermordung des Herzogs am 26. Dezember 1476 wurde das Hofensemble erheblich verkleinert und Anhaltspunkte auf die Tätigkeit Compères in den folgenden Jahren bleiben aus.

Doch das erste Werk der vorliegenden Aufnahme, das herrlich detaillierte Magnificat im ersten Tonus, erscheint zusammen mit mehreren anderen Werken Compères im ersten der „Gaffuri-Kodizes" im Mailänder Dom. Obwohl das Manuskript möglicherweise erst zehn Jahre später kopiert wurde, handelt es sich offenbar um Werke, die er in seinen drei Jahren an dem mailändischen Hof komponiert hatte. Und wenn dies tatsächlich so ist, entstand ein recht großer Anteil seiner überlieferten geistlichen Musik während dieser drei Jahre. Besonders bedeutsam dabei sind die Motetten-Zyklen, die er zusammen mit Gaspar van Weerbeke schrieb und die möglicherweise einen Bedarf für großangelegte musikalische Werke bedienten, ohne sich dabei auf den Text des Messordinariums verlassen zu müssen.

Bevor er im folgenden Jahrzehnt als Sänger am königlichen Hof in Frankreich erscheint, sind keine direkten

Informationen zu Compères Werdegang überliefert. Drei seiner Lieder haben jedoch Texte, die einem gewissen „Bourbon“ zugeschrieben sind—dabei handelt es sich wohl um den Herzog Jean II. de Bourbon (1427–1488), ein wichtiger Musikmäzen, der hauptsächlich in Moulins—in sicherer Entfernung von dem unheilvollen Einfluss seines Schwagers, König Ludwig XI.—ansässig war. Die überlieferten Dokumente zum Musikleben an seinem Hof beschränken sich auf eine Liste der Kapelle aus den späten 1440er Jahren (in der Johannes Ockeghem als Mitglied aufgeführt ist); doch gibt es guten Grund zur Annahme, dass in den 1480er Jahren nicht nur Compère, sondern auch Hayne van Ghizeghem zu seinen Musikern gehörte. Die Gedichte von „Bourbon“ finden sich in Compères Rondeau-Vertonungen *Vous me faites morir d'envie* (Track 5) und *Ne doibt on prendre quant on donne* (Track 7). Der ähnliche Stil der Rondeau-Vertonungen *Dictes moy toutes voz pensées* (Track 3) und *Mes pensées ne me lessent une heure* (Track 9)—ein riesiges Werk—lassen darauf schließen, dass sie aus derselben Zeit stammen.

Diese vier Lieder verweisen alle auf einen Komponisten, der kontinuierlich und in erfinderischer Weise die Möglichkeiten der Imitation und motivischen Manipulation erprobt. Alle sind dreistimmig gehalten und nehmen insgesamt drei verschiedene Tonumfänge ein, wobei die Stimmen jedoch praktisch durchgängig gleichwertig sind. In allen erklingen ausgeschmückte Passagen für alle drei Stimmen, und in allen kommen Momente vor, die nicht ganz gelingen zu scheinen, als überstiege der kontrapunktische Anspruch des Komponisten sein technisches Vermögen etwas (worin er vielleicht ein Innovator war und die Grenzen ausdehnte). Alle Werke sind Beispiele des späten Aufblühens der *formes fixes* in den französischen Liedern, wobei die Form fast strophisch ist, jedoch irreguläre Details aufweist, die die musikalische Anlage deutlich erweitern. Diese *formes fixes* herrschten im französischen Lied fast 200 Jahre lang vor, bis sie um 1480 an Popularität verloren: Compère und Agricola waren offenbar die letzten Komponisten, die sie ernsthaft einsetzten; Josquin und Obrecht ignorierten sie bereits völlig.

Der völlig andere Stil seiner vierstimmigen Lieder—mit homophoner Deklamation und freieren musikalischen Formen—muss den folgenden Jahren angehören. Soweit die Manuskripte Einblick gewähren, stammt das strophisch konstruierte *Ung franc archier* (Track 6) wohl aus den späten 1480er Jahren. Seine Grundstruktur beherrscht jedoch eine neue Welt: die beiden Oberstimmen stehen im Quintkanon, obwohl sich das Intervall nach dem Einsatz der tieferen Stimme verändert; in den beiden tiefen Stimmen wird das Material weniger streng verarbeitet. Der Text ist ebenfalls von einer ganz anderen Art—es handelt sich hierbei um eine volkstümliche Erzählung in strophischer und mehr oder minder unverständlicher Form, obwohl deutlich wird, dass es um das Treiben eines Bauernsoldaten geht.

Une plaisant fillette ung matin se leva (Track 4) stammt wohl aus den 1490er Jahren, als Compère offensichtlich am französischen Hof angestellt war. Es gehört einem Genre an, welches zu dieser Zeit aufkam: eine wiederum vierstimmige Vertonung eines strophischen Texts, diesmal jedoch durchkomponiert und mit neuer Musik für alle Strophen. Wie zuvor weist der Kompositionsstil jedoch jene Begeisterung für das motivische Material auf, die sich schon in seinen früheren Werken zeigte. Der Unterschied liegt hier darin, dass der Text völlig verständlich und explizit ist—es wird beschrieben, wie das leicht geschürzte junge Mädchen auf einen „ausgerüsteten“ Mann trifft, und dann wird fröhlich darüber reflektiert, ob das Ergebnis wohl ein Mädchen oder ein Junge sein wird. Diese Art von Gedichten, die sich im 16. Jahrhundert großer Popularität erfreuten, ist in den Generationen der *formes fixes*, in denen Anstand und Schicklichkeit stets betont wurde, praktisch unbekannt.

Um 1480 änderte sich das Wesen der europäischen Musik grundlegend, und *Une plaisant fillette ung matin se leva* ist in vielerlei Hinsicht ein musikalisches Werk, welches früher nicht hätte entstehen können.

Die anderen beiden hier vorliegenden Lieder lassen sich nicht so einfach einordnen. Das geheimnisvolle *Au travail suis sans espoir de confort* (Track 8) könnte durchaus das älteste von allen sein, da die beiden tiefen Stimmen im selben Tonumfang agieren, was in dieser Art und Weise nach 1470 kaum mehr vorkommt. Der Text, und gewisser Weise auch die Musik, bezieht sich auf drei Lieder von Ockeghem, zwei von Dufay und eins von Hayne van Ghizeghem—das Letztere entstand vermutlich in den 1460er Jahren. Es war dies wohl ein *jeu d'esprit* und nicht ganz ernst zu nehmen, doch wird das disparate musikalische Material—wie auch in anderen Werken Compères—durch motivische Tricks vereint.

In der „motet–chanson" *Tant ay d'ennuy / O vos omnes* (Track 2) wird ein trauriges Liebeslied in den Oberstimmen mit einem Text der Klagelieder Jeremias im Bassus kombiniert. Das Werk ist in zahlreichen Manuskripten überliefert, wobei die ältesten aus der Mitte der 1490er Jahre stammen. Nichtsdestotrotz bringen die Virelai-Form des Oberstimmen-Texts, die Art und Weise, in der der Cantus zum Einsatz kommt, sowie viele weitere musikalische Details es in eine Linie mit *Que vous ma dame / In pace* von Josquin, was auf ein Entstehungsdatum in den 1470er Jahren hindeutet.

Diese vorgeschlagenen Datierungen der Musik Compères führen zu einer interessanten Schlussfolgerung. Ebenso wie es bei vielen anderen Komponisten des 15. Jahrhunderts der Fall ist, sind auch von Compère deutlich mehr datierbare Manuskripte von Liedern denn geistlicher Musik überliefert, und das Nachzeichnen der musikalischen Karriere des Komponisten gestaltet sich deutlich einfacher, wenn man sein Liedschaffen untersucht. Obwohl Compère bis 1518 lebte, scheinen keine weltlichen Werke überliefert zu sein, die nach 1505 entstanden sind. Das sollte jedoch nicht weiter überraschen: wenn er tatsächlich um 1445 geboren wurde, dann war er zur Jahrhundertwende Mitte fünfzig. Josquin scheint fast bis zum Ende seines Lebens im Jahre 1521 komponiert zu haben, doch den neuen Erkenntnissen zufolge war er offenbar deutlich jünger als Compère. Compères musikalisches Oeuvre muss also hauptsächlich aus der Zeit von 1465–1500 stammen.

Die vorliegende Anthologie endet mit einem Problemstück—problematisch insofern, als dass nicht klar ist, ob es von Compère stammt. Der Großteil der Quellen von *O bone Jesu* (Track 10) stammt aus hispanischen Ländern und in dreien ist das Werk spanischen Komponisten zugeschrieben: die beiden ältesten Quellen geben Anchieta, beziehungsweise Peñalosa an, und in einem weiteren ist von Antonia Ribera die Rede. In Petruccis drittem Band der *Motetti de la corona* (1519) findet sich jedoch eine plausible Zuschreibung an Compère, und in dieser Zeit tauchten praktisch keine spanischen Werke in italienischen Quellen auf. Alle vier Komponisten waren in den ersten beiden Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts aktiv, und aus technischer Sicht ist hier nichts, was ihre Fähigkeiten überstiegen hätte. Wer der tatsächliche Urheber auch sein mag, wir haben es hier jedenfalls mit einem wunderschönen Stück zu tun—kompakt, schlicht und bewegend. Es war eins der beliebtesten geistlichen Werke des frühen 16. Jahrhunderts und wurde fast 200 Jahre später immer noch kopiert. Es besteht also keine Frage, dass es aufgenommen werden sollte. Und wir hoffen, unseren Hörern nach neun Stücken, die zweifellos von Compère stammen, eine Entscheidungshilfe ob seines Ursprungs geboten zu haben.

DAVID FALLOWS © 2015
Übersetzung VIOLA SCHEFFEL